Vom modernen Wagnerproblem

von

Klaus Pringsheim



Gustav Bosse Verlag, Regensburg.









Vom modernen Wagnerproblem

von

Klaus Pringsheim



Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Inhalt





Noch einmal hat, im Jahre 1913, der „Fall Wagner“ höchste Aktualität erlangt: Männer des Wortes und der Begeisterung schöpfen aus dem zweifachen Jubiläum Recht und Antrieb, den Größten der festlich-repräsentativen Kunst in Reden und Schriften festlich zu verklären; und auf der anderen Seite, was sich in Jahrzehnten an unterdrücktem Widerspruch und Zweifel gesammelt hat, lebt nun auf: der Leugner nutzt, um Gehör zu finden, unsere vielfältig gesteigerte Aufmerksamkeit, dem Streitlustigen fehlt es weniger denn je an Vorwand und Anknüpfung. Ohne Unterlaß wird gepriesen und verworfen, ohne Maß verlästert und verherrlicht; Meinungen werden proklamirt, nicht gebildet und entwickelt, nicht in wechselseitigem Austausch gefestigt oder ausgeglichen, nur in ziellosem Spiel gekreuzt. Ein Kämpfen ist dies nicht, kann es nicht sein, wo es seit einem Menschenalter nichts mehr zu kämpfen — nichts zu erkämpfen gibt. Kein Zweifel, bald wird das äußerlich veranlaßte, nur vom Tagesinteresse erregte, vom Tagesinteresse grell beschienene Hin-und-Her der Überzeugungen zur Ruhe kommen. Eines nur behält tiefer begründete, ernstere Berechtigung: das Verlangen, unser Verhältnis zu Wagner zu revidiren.

Prüfung unseres Verhältnisses zu Wagner: dies ist der Gesichtspunkt, unter welchem ich die drei folgenden Abhandlungen zusammengefaßt habe. Ihre besondere Zusammengehörigkeit könnte durch drei Schlagworte deutlich gemacht werden: Los von den Wagnerianern — Los von Bayreuth — Los von Wagner. Hierauf kommt es vor allem an: Wagner und das in Überlieferung erstarrende, in Gewohnheit hinsterbende Wagnertum auseinanderzuhalten. Denn, um es gleich auszusprechen: nicht die Zeit von Wagner, sondern Wagner vom Wagnertum der Zeit zu befreien, ihn aus den Fesseln einer anbrechenden Vergangenheit zu lösen — solcher Art muß unsere nächste Aufgabe sein.

München, 1. Januar 1914.

Klaus Pringsheim.

Siegfrieds Verrat.



Im zweiten Aufzug der Götterdämmerung begibt sich bekanntermaßen folgendes: Brünhilde erblickt an Siegfrieds Hand den Ring, durch den sie sich, nach nutzloser Gegenwehr überwältigt, Gunther — wir wissen: Siegfried in Gunthers Gestalt — vermählt hat; der Gatte ist seit der Werbung nicht von ihrer Seite gewichen; so wird es ihr, wie in augenblicklicher Erleuchtung, mit einemmal klar: Siegfried war der trugvolle Dieb, der ihr den Ring entriß. Er aber, von dem allein Aufklärung zu erwarten ist, nachdem er lange geschwiegen, läßt sich vernehmen: mit dem Reif, den er keineswegs einem Weib abgewonnen, sei es vielmehr so bewandt, daß er um seinen Preis einst Fafner erschlagen habe. Also: ein a n d e r e r Ring; nicht der, welcher in dieser Nacht Brünhilden abgerungen wurde. Ist dies eine Ausrede, bewußte Lüge? Die Psychologie des ganzen Falles ist dunkel: denn Siegfried (der dennoch ein ganzer Mensch — ja, mehr als das, der dennoch ganz Siegfried bleibt) ist auf höchst abenteuerlich-märchenhafte Weise um die freie Ver-

fügung über sein Gedächtnis, das heißt: um einen Teil seiner selbst betrogen worden; und dichterische Willkür scheint sich nun die Entscheidung vorbehalten zu wollen, wie weit der Held in jener Szene als zurechnungsfähig, für sein Tun verantwortlich zu gelten habe. Immerhin steht fest: der Vergessenstrank soll nur frühere Erinnerungen auslöschen (soweit ein Weib im Spiel ist), nirgends erfahren wir, daß seine Wirkung sich auf spätere Erlebnisse nachträglich ausdehnen könne; in der Tat: daß er Brünhilde früher gesehen, weiß Siegfried nicht mehr; das Geschehen der jüngsten Nacht haftet mühelos in seinem Gedächtnis: eben erst hat er ja Gutrunen wahrheitsgemäß über alle Einzelheiten der Werbung berichtet; vom Ring war zufällig nicht die Rede. Zufällig: denn weshalb müßte er sich scheuen, gerade auf dies sichtbare Pfand seines Erfolges hinzuweisen? Es war freilich gedankenlos genug, daß er versäumte, sich rechtzeitig seiner zu erinnern, und daher unterließ, den verräterischen Reif abzulegen, um ihn bei geeigneter Gelegenheit seinem offiziellen Eigentümer — Gunther — zuzustecken, war sozusagen verhängnisvolle Vergeßlichkeit. Nun aber erblickt er Brünhilde, und sein Interesse wird, durch ihre Anklage, ganz auf das Geschmeide konzentrirt, seine gesammelte Aufmerksamkeit der Vorstellung des gestrigen Ringerlebnisses zugewandt; und dieses sollte er jetzt geradezu

— vergessen haben? Vielleicht: weil er es vergessen will? Doch der Wunsch, etwas zu vergessen, ist ja im Gegenteil das sicherste Mittel, es nicht zu vergessen. Eines kommt ihm scheinbar zu Hilfe: die Erinnerung, wie er einst den Ring erworben, wird ausgelöst. Wie der dann später in Brünhildes Besitz gelangt ist, vermag Siegfried, durch die Wirkung des Trankes gehindert, nicht zurückzurufen; daß er ihn aber vor weniger als vierundzwanzig Stunden in ihrem Besitz gefunden, ihr nicht ohne Mühe abgerungen hat: kann dies darum spurlos aus seinem Gedächtnis verschwunden sein? Älteres Wissen protestirt: aber je mehr es ihn nun drängt, den ihm unbegreiflichen Widerspruch aufzuklären, umsoweniger könnte er ja umhin, sich auch die jüngere Erinnerung fortwährend bewußt zu halten. Unser Gedächtnis mit all seinen Aufzeichnungen, erwünschten und ungebetenen, ist da, ob wir wollen oder nicht, gleichviel, was wir damit anzufangen wissen. Was hier Siegfried begegnet, geschieht uns alle Tage, und es ist keineswegs wunderbar: zwischen zwei Erinnerungen fehlt die notwendige Verbindung, gerade dasjenige Element, welches die Lücke ausfüllen müßte, will sich, aus irgend welchen Gründen, nicht einstellen. Alles Mögliche kann dann wohl geschehen; nur eben dies eine nicht: daß aus einem Erinnerungsgefüge, welches sich gestern dem Gedächtnis eingeprägt hat, ein

einzelnes Glied sich willkürlich unterschlagen ließe und nun unwiderbringlich verloren bliebe, wenn sich der ganze Komplex, mit vollkommener Deutlichkeit reproduzirt, dem Bewußtsein erneuert. Uns derlei zur Rechtfertigung Siegfrieds glauben zu machen, wird keinem Psychologen der Welt gelingen. Märchen, Opernlogik, Zaubertheater, alles, was man will: hier gibt es nichts zu drehen und zu deuten: das vom Kampfeslohn, den er eben jetzt, im Augenblick der höchsten Verlegenheit, genau erkennt, war lügenhaftes Geflunker. Jedem sagt es der gesunde Menschenverstand, und fortan mögen, in dieser einen Szene wenigstens, alle Siegfrieddarsteller die strahlende Helläugigkeit des Heldentenors beiseite lassen und scheu-verwirrt, wie die Situation es gebietet, den Blick zu Boden senken.

Wie nun aber, wenn dennoch der Instinkt derjenigen, welche auch in der Götterdämmerung ganz Siegfried bleiben wollen, auf irgend eine Weise Recht behalten könnte vor den unabweisbaren Forderungen des gesunden Menschenverstandes? Denn, kein Zweifel: Wagner hat es nicht so gemeint. Man kennt die gewissenhaft-gründliche Art seiner auf äußerste Klarheit bedachten Regiebemerkungen. Warum lesen wir nicht, daß Siegfried „peinlich betroffen", „verlegen", „schuldbewußt" erscheinen solle, „nach einer Ausflucht suchend" oder dergleichen; oder wenigstens, daß

er, wie einer, der sich nur nichts anmerken läßt, „unbeirrt“, „ohne aus der Fassung zu geraten“, „sicher“ aufzutreten habe? Auch der Musiker, in psychologischen Dingen meist aufschlußreicher als der Dichter, deutet nichts von all dem an, bestätigt nur, soweit sein Zeugnis in Frage kommt, den Sinn der tatsächlich gegebenen Vorschriften: „Siegfried, aufmerksam den Ring an seiner Hand betrachtend . .“ heißt es erst: als er sich vor Brünhilde rechtfertigen soll, wie er ihn von Gunther empfangen habe. Und später: „Siegfried, der über der Betrachtung des Ringes in fernes Sinnen entrückt war . .“. Das ist alles. Und das bedeutet: im Augenblick, da er, durch Brünhildes Worte, an den Ring gemahnt wird, regt sich die Erinnerung an das Abenteuer seiner jungen Tage; diese zieht ihn mehr und mehr in den Bann jener früheren, seiner eigentlichen Welt, der kein böser Zauber ihn je entfremden könnte; und nun, durch diese Erinnerung der Gibichungenwelt entführt, nur ganz Siegfried, weiß er, allem gegenwärtigen Geschehen abgewandt, nur mehr von dem, was ihn ganz erfüllt. So fügen sich ihm die Worte: „Von keinem Weib kam mir der Reif; noch war's ein Weib, dem ich ihn abgewann: genau erkenn' ich des Kampfes Lohn, den vor Neidhöhl' einst ich bestand, als den starken Wurm ich erschlug.“ Also: keine Lüge. Siegfried lügt nicht; könnte er lügen: Siegfried würde es ganz tun, nicht

auf so jesuitisch-schlaue Art: bewußt den Effekt der Lüge hervorzurufen, ohne doch absolut Unwahres auszusprechen. Dem Nibelungendichter muß alles daran gelegen sein, daß nicht hier, aus Verlegenheit, oder gar für eine Verlegenheit des Dramatikers büßend, sein Held zum kleinen Lügner werde. Bisher ist er ja vor Unlauterkeit bewahrt worden: vom Tarnhelmbetrug spricht nicht nur die Moral der Sagenzeit ihn frei; offen, ohne Reue, ohne Schuldbewußtsein, bekennt er sich dazu, als allgemeine Verwirrung ihn zum Worte drängt. Durch Zaubermacht zum Werkzeug seines Feindes erniedrigt, ist er dennoch in all seinem bewußten Handeln seiner Art ganz treu geblieben. So nur kann es von Wagner gemeint sein: ohne Wehr dem Nibelungenhaß dargeboten, von Hagens Falschheit belauert, von seinem verderblichen Willen gelenkt, doch unempfänglich für den kleinsten Teil seiner Bosheit, die seinem eigenen Wesen fremd ist — wie ein Schlafwandler, der gefeit ist gegen die Gefahr, die er nicht kennt, gerade eben: weil er sie nicht kennt, nicht gewärtigt; sie nicht herausfordert, indem er ihr trotzt, nicht, indem er sie scheut, ihre Drohung beglaubigt — unbewußt und unberührt muß Siegfried durch Alberichs Reich gehen, das, von Hagen heraufbeschworen, ihn unsichtbar umgibt; wie aus einem Traum, der ungeschehen ist, wenn er ausgeträumt ist, erwacht er, ohne von einer

Veränderung zu wissen, noch einmal zu ungetrüb-
tem, vollem Bewußtsein seiner selbst: um noch ein-
mal, vor seinem Tode, für kurze Augenblicke ganz
der Welt Hagens entrückt, ganz nur Siegfried zu
sein. Das Bild des Kindlich-unbeschwerten, Furcht-
los-geraden, der im Trauermarsch gefeiert wird
wie noch kein Held der Dichtung, wäre unvollkom-
men, wäre stümperhaft verpfuscht, müßten wir er-
fahren, daß er je, bewußt und verantwortlich, einer
Erwägung zuliebe, seine helläugige Art verleugnet
hätte. „E i n e r nur, der freier als ich, der Gott":
er hätte zugleich die Verheißung Wotans und die
künstlerische Sehnsucht seines Schöpfers verraten;
nicht ein sittliches Schema — ein ästhetisches
Ideal wäre zerstört.

Was sollen wir also tun? Wie soll es der Dar-
steller halten? Soll er, dem gesunden Menschen-
verstand zum Hohn, den Willen des Dichters ehren,
oder soll er, seinem Tenoristeninstinkt entgegen,
unsere Logik triumphiren lassen? Wie nun aber,
wenn sich hier etwas wie ein Kompromiß finden
ließe, wenn gerade jenes märchenhaft-absurde
Opernmotiv des Vergessenstrankes eine Lösung
unseres Zweifels — ermöglichte, ja mehr als dies,
mit unabweisbarer Logik forderte: wenn etwa das
übernatürliche Zaubermittel zugleich Symbol einer
durchaus menschlich-natürlichen, höchst psycho-
logischen Angelegenheit sein könnte? Wie nun,

wenn Hagen, anstatt durch Gutrune dem Gast das Gefäß mit dem fatalen Inhalt reichen zu lassen — wenn der mit dämonischer Willenskraft Begabte, mit übermenschlicher Intensität auf das Ziel seines Wollens gerichtet, auf eine uns geläufigere Art dem Arglosen, Offenen das lähmende Gift seines Willens einflößte, ihn durch hypnotische Suggestion der freien Verfügung über sein Gedächtnis beraubte? Durch Suggestion: man sieht, solches Vorgehen, das für den Nibelungendichter nicht minder wie für das Nibelungenzeitalter die Bedeutung eines durchaus okkulten Geschehens haben mag, könnten wir uns in der Gibichungenhalle kaum anders als durch einen wundertätigen Trank symbolisirt denken. Siegfried also, ich versuche die Annahme, sei durch Hagen hypnotisirt worden — wohl ohne später davon zu wissen (auch dies, wie ich höre, kann sehr wohl geschehen); und der Befehl, der nun „posthypnotisch" in ihm wirksam bleibt, lautet: zu vergessen, daß vor Gutrune ein Weib er ersah, daß je ein Weib ihm genaht. Wie also — denn nur auf Siegfrieds psychischen Zustand kommt es uns an — würde er sich in der fraglichen Situation des zweiten Aktes benehmen? Zunächst scheint es, daß er, ganz wie der Normale, bewußt vor der Alternative steht, angesichts eines unerklärlichen Widerspruches sich irgendwie für eine der beiden Erinnerungen zu entscheiden: die eine als giltig

anzuerkennen, die andere als trügerisch abzulehnen. Tatsächlich aber darf es bei ihm zu solchem bewußten Abwägen überhaupt nicht kommen. Denn dem müßte zum mindesten die erfolglose Bemühung vorausgegangen sein, den Konflikt auf dem natürlichen Wege eines Ausgleiches zu lösen: indem, zum Zweck der Vermittlung gewissermaßen, eine aufklärende Vorstellung herangezogen wird; dies wiederum wäre nur möglich, wenn jenes Erinnerungsgebiet aufgesucht würde, das gerade, kraft des hypnotischen Befehles — richtiger: des hypnotischen Verbotes der assoziativen Tätigkeit gesperrt ist. Auch gegen solche Versuchung, nicht nur gegen den Versuch der Übertretung, weiß aber das Verbot sich zu schützen; zugleich Gesetz und Gesetzeshüter, dehnt es seine Wirksamkeit auf all jene Vorstellungen aus, welche die Sicherheit seiner Durchführung zu gefährden scheinen. Es handelt sich also sozusagen um eine prohibitive Maßregel des hypnotischen Befehles, vermöge deren in unserem Falle eine der beiden widersprechenden Erinnerungen aus der Sphäre des bewußten Denkens verschwinden muß. E i n e von beiden: immerhin kann nun, angesichts der Wahl, die, unbewußt also, von Siegfried getroffen wurde, die Frage sich erheben, ob es nicht einfacher, begreiflicher, wenn auch dem Dichter unbequemer, mit einem Wort: ob es nicht richtiger wäre, wenn, unter dem Druck

jenes Verbotes, das ältere, dem gegenwärtigen Zusammenhang völlig fremde, nur eben durch die Ringassoziation verknüpfte Geschehen erinnerungsunfähig bliebe, sodaß sich das rezente, weit aktuellere Erlebnis ohne Widerstand ins Gedächtnis rufen ließe. Auch gegen solche Bedenken eines allzu Besorgten scheint der Dichter gesichert: durch den Umstand zunächst, daß jene ältere Erinnerung die beiweitem gewichtigere, intensiver verwobene, psychisch wertvollere ist, deren Verdrängung demgemäß einen viel größeren Energieaufwand fordern würde. Anderseits zeigt sich, daß dieselbe Schutzvorrichtung, welche die Unterdrückung e i n e r der beiden Erinnerungen gebietet, es obendrein gerade auf die jüngere Erinnerung abgesehen haben muß. Denn während im wirklich gegebenen Fall nun alles aufs beste geordnet ist — Siegfried sieht sich im Besitz des Ringes, und es ist nach seiner Meinung nie anders gewesen — würde in der Vorstellung, daß dieser sich gestern an Brünhildens Finger befunden habe, immer die verfängliche Frage sich bergen: wie er wohl in i h r e n Besitz gelangt sein möge; und diese Frage lockt so verdächtig in die Nähe des abgesperrten Bezirkes, daß es in jedem Fall tunlich scheint, jene Vorstellung gleichfalls aus dem Bewußtsein zu verbannen. Vielleicht kann nun sogar supponirt werden, daß diese Erinnerung schon viel früher, als es durch Siegfrieds Benehmen

deutlich wird, verurteilt war, bewußtseinsunfähig zu werden: sodaß es eben nicht nur verhängnisvoller Zufall wäre, wenn Siegfried in der kurzen Szene mit Gutrune die Erwähnung des Ringes unterläßt und ihn abzustreifen versäumt. Nun gewinnen auch die knappen Erläuterungen, mit denen der Dichter die — übrigens auffallend sparsamen Reden Siegfrieds begleitet, prägnantere Bedeutung: die Arbeit, die sich, ihm unbewußt, in seinem Inneren vollendet, nimmt dennoch einen Teil seiner psychischen Kraft in Anspruch und entzieht seine Aufmerksamkeit der Außenwelt; doch nur langsam, nicht ohne Anstrengung, wird seinem Bewußtsein, in welchem sich, unbestimmt geahnt, der innere Vorgang spiegelt, das ehemalige Erinnerungsbild lebendig, das, allmählich Gestalt gewinnend, seiner Herrschaft erst volle Geltung verschaffen muß.

Märchenzauber oder Hypnotismus — wiederum steht außer Zweifel: s o hat es Wagner gewiß nicht gemeint. Oder richtiger: s o würde er seine Meinung nicht verteidigt haben. Das aber, denke ich, ist sozusagen Nebensache; denn es ist das Vorrecht des Dichters, nicht eigentlich zu wissen, wie seine Meinung analytisch zu begründen und zu rechtfertigen sei. Sicher ist auch der Darsteller zu umständlicher Nachprüfung dessen, was künstlerischer Takt ihn erraten läßt, keineswegs verpflichtet. Aber es ist unser gutes Recht, dem

Dichter all unsere geistigen Hilfsmittel zu leihen, wenn das Verständnis seiner Absicht dadurch irgendwie gefördert scheint; genug, wenn sich sein Werk solcher Betrachtungsweise willig fügt. Hätten wir selbst nichts weiter gewonnen als nur eine wirksame Waffe gegen das wohlfeile Gerede: in der Götterdämmerung habe sich Wagner bekanntlich nicht mehr anders zu helfen gewußt, als indem er zu opernhaften Unmöglichkeiten seine Zuflucht nahm. Halten wir das Gleichnis der Hypnose fest, so haben wir es mit einem psychologisch lückenlosen Vorgang zu tun. Der Träger der Handlung bleibt freilich passiv, jedenfalls aber ist nun der Konflikt, in den wir ihn verwickelt sehen, um nichts weniger tragisch und um nichts weniger menschlich als etwa der, welcher für Ferdinand und Luise die Katastrophe herbeiführt: auch da sehen wir den Dichter bemüht, uns auf jede Art plausibel zu machen, daß seine Heldin keinen Teil an dem Verbrechen habe, dessen Bild sie, durch den erzwungenen Brief, in der Tat wissentlich realisirt, und dessen also Ferdinand sie mit gleichem Recht, wie Brünhilde Siegfried des Treubruches, schuldig spricht. Dort die kunstvolle Kabale des höfischen Intriganten, hier der würzige Trank im Schrein: beides ist gleichsam nur dichterische Form, die jeder „Moderne“, psychologisch gewissenhafter und psychologisch unterrichteter, mit geringer Mühe

durch „Zeitgemäßeres“ zu ersetzen vermöchte. Ähnlich wie den Vergessenstrank bemäkelt man wohl auch den Tarnhelm, der in der Götterdämmerung so schätzbare Dienste leistet; müßte in der Tat auch das Tarnhelmmotiv — etwa auf jene Weise, in welcher der Dichter des Cyrano sich seiner bedient — umgebildet werden, damit es nicht schlechthin märchenhaft — und darum für das psychologische Drama untauglich scheine?

Endlich könnte es uns im Ernst vielleicht gleichgültig sein, ob wir der Kunst Wagners gegenüber durchaus mit dem Begriff des ästhetisch Einwandfreien auskommen. Weit bedeutsamer ist die Erkenntnis, in welchem Maße sein Werk unserer psychologisirenden Untersuchung nicht nur standhält, sondern, indem es ihr standhält, sie rechtfertigt, ja beinahe zu gebieten scheint. Sicher könnte man auf solchem Wege seinem Wesen und seiner Größe nicht gerecht werden; gleichwohl läßt sich denken, daß Wagner ein wenig auch zur Rechtfertigung vor sich selbst, vor der Zeit und vor dem Theater, zumal der geträumten nationalen Festspielbühne, gerade die dem Psychologen schwer zugängliche mythische Welt aufgesucht hat, in welcher Wollen Bestimmung, Handeln Erfüllung ist; und es könnte mehr als nur eine unbeweisbare Hypothese sein: Wagner wäre vielleicht Begründer des künstlerischen Psychologismus, der Künstler des Psychopathischen ge-

worden, wäre er nicht — Wagner geworden. Dennoch: kommt gerade das Gebiet der nordischen Sage dem für seine Art wie nichts anderes bezeichnenden Hang zum Kolossalen, Überlebensgroßen entgegen, der Neigung, alles Menschliche ins Übermenschliche, Maßlose, Typisch-große zu steigern: anderseits ist alles Psychopathische letzten Endes isolirtes, übermäßiges Hervortreten an sich normaler Bedingungen und schließt in sich die Tendenz zu solcher Vergrößerung, wie sie jener unhistorischen Welt gemäßer scheint als dem Leben. So verstanden i s t Wagner Künstler des Psychopathischen.

Kein Zweifel, Senta wäre ohne weiteres befugt, in Jakob Wassermanns modern-künstlerischer Apotheose der Hysterie als vierte der Schwestern zu figuriren; und Elsas krankhafte Disposition ist, wenn man sie statuiren will, sicher ebenso deutlich gekennzeichnet wie das Leiden Oswald Alvings. Wenn man sie statuiren will: ich bin weit entfernt zu beklagen, daß die verbreitete Unsitte, dichterische Gestalten vom „medizinisch - wissenschaftlichen" Standpunkte zu betrachten, Bildungsbeflissenen eine willkommene Unterhaltung, sich nur ausnahmsweise in Wagners Welt gewagt hat. Es sind unsere besten Instinkte, Geschmack, Schicklichkeitsgefühl und selbst auch eine Art gläubiger Scheu, welche allzu indiskrete Wißbegier zügeln und nicht zulassen, daß wir uns mit frivol-nüchternem Behagen im Reich des

Künstlers ganz zuhause fühlen. Solche Regungen, in denen sich die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk ausspricht, dienen der Erhaltung unserer naiven Empfänglichkeit. Entschließen wir uns aber doch einmal, widerruflich und versuchsweise, alle Hemmungen aufzuheben und mit den Wagnerischen Helden zu verfahren, als wären sie schlechthin unseresgleichen, so werden wir gewahr, daß es nicht allein das Verlangen nach künstlerischer Form, daß es höchste künstlerische Weisheit war, welche hier allzu Menschliches respektlos forschenden Blicken sorgsam verhüllt, alles Menschliche dichterisch verklärt hat. Das psychologische Raffinement ist bewunderungswert, vermöge dessen Wagners Menschen, deren Tun durch den Willen einer vom Dichter geforderten höheren Ordnung geregelt scheint, in Wahrheit nur nach den ihnen eigenen Gesetzen gebildet sind und nur diesen Gesetzen gehorchen. Ich denke etwa an dasjenige Werk, welches dem modernen Dramatiker nicht viel mehr als den Namen „Frühlings Erwachen“ übriggelassen hat, und im Jung-Siegfried-Drama wieder an eine bestimmte Tatsache: die eigenartige, nicht ganz aufgeklärte Rolle, welche darin dem „Fürchten“ zugewiesen ist. Seine Bedeutung für die äußere Handlung, deren Fäden das Fatum der Dichtung nicht ohne Ironie in Mimes Hand gelegt hat, bedarf keiner Erläuterung. Aber hier gibt es noch etwas anderes

zu beachten. Man erinnert sich des ungestümen Interesses, mit welchem Siegfried Belehrung verlangt: was es mit dem Fürchten sei; erinnert sich der unbestimmten Sensation, welche durch Mimes Schilderung hervorgerufen wird; des heftigen Dranges, nun das Fürchten kennen zu lernen; der deutlicheren Sehnsucht, welche aus der Enttäuschung folgt, daß Fafner es ihn nicht lehren konnte; und endlich des jähen Ausbruches einer ihm unverständlichen Furcht, als er zum erstenmal ein „Menschenweib" erblickt. Was der Dichter nicht ausspricht, läßt der Musiker umso sicherer ahnen, an zwei Stellen zumal (an denen zugleich das ästhetische Prinzip des Leitmotives seine unvergleichliche Leistungsfähigkeit im Dienste des Psychologen bewährt): einmal als, durch Mimes krampfhaft eindringliche Beschreibung geweckt, das Erlebnis des Fürchtens sich in Siegfrieds Vorstellung zu vollenden strebt: hier macht der Komponist, im Sinne einer Verheißung gewissermaßen, das Bild der schlafenden Brünhilde lebendig, dessen Vision er in Mimes Erzählung formal-musikalisch, keinesfalls ohne Absicht, vorbereitet hat. Und später, als Brünhilde gewillt ist, sich Siegfried hinzugeben, bei ihren Worten: „Wie mein Blick dich verzehrt, erblindest du nicht? Wie mein Arm dich preßt, entbrennst du mir nicht?" Beidemal, zu ihrer Frage, erklingt deutlich hervorgehoben aus dem Orchester

das Motiv Fafners, das zum musikalischen Symbol des Fürchtens geworden ist: hier ohne musikalisch-motivische Nötigung, ja beinahe dem Zusammenhang fremd, dies gleichsam einer Verwunderung Siegfrieds entsprechend, was denn Fafner, von dem er das Fürchten lernen sollte, mit all dem zu schaffen habe. Jene erste Stelle gibt auf die Frage, was es mit dem Fürchten sei, die wahre Antwort, die der Dichter seinem Helden — und vielleicht auch uns vorenthalten wollte; die andere bestätigt u n s zum mindesten den Sinn der früheren Worte Siegfrieds: „Wie ist mir Feigem? Ist es das Fürchten? O Mutter! Mutter! Dein mutiges Kind! Im Schlafe liegt eine Frau: — Die hat ihn das Fürchten gelehrt!" Und nun wage ich, unvermittelt und ohne Kommentar, neben diese Verse Siegfrieds den Lehrsatz der modernen Neurologie zu stellen, daß „alle neurotische Angst aus sexuellen Quellen stammt". Man muß ja keineswegs Nervenarzt sein, um von den wissenschaftlichen Bemühungen gehört zu haben (als deren Urheber vor allen Dingen wohl der Wiener Gelehrte Siegmund Freud zu gelten hat): das Phänomen der nicht äußerlich begründeten Angst, das gewiß nicht nur Psychopathen und Pathopsychologen angeht, als ein eminent sexuales Problem zu erfassen und den tiefen, rätselhaften Zusammenhang aufzuklären, der zwischen Furcht und verwandten Affekten einerseits, unbewußter Sexualität anderseits besteht; und

man staunt über die wahrhaft geniale Sicherheit, mit der, vor einem halben Jahrhundert, der Schöpfer der Nibelungen eine so typisch moderne Idee künstlerisch vorgebildet oder vorgeahnt hat.

Es handelt sich ja nicht allein um das Fürchten und nicht allein um ein einzelnes Forschungsgebiet, welches, etwa zufällig, gerade heute aktuelles Interesse der Fachkreise besitzt; vielmehr allgemein um eine tief in unserem Wesen haftende Anschauungsart, die nur eben besonders deutlich in jüngsten Vorstößen der Neurologie — richtiger: Neuropsychologie, in ihrem Bestreben, mehr und mehr alle Gebiete des Lebens zu erobern, exponirt ist: eine Anschauungsart, die noch zu sehr in der Entwicklung begriffen, um schon durch einen geläufigen Namen fixirt zu sein, in ihrem jetzigen Stadium am ehesten vielleicht als „psychoanalytischer Determinismus" zu bezeichnen wäre. An Ähnliches mag ein Dichter unserer Tage gedacht haben, wenn er vom „Psychologismus der Zeit" spricht; ich meine dieses der Gegenwart so gemäße Bemühen, in welchem, wenn man näher zusieht, zwei unterschiedene Tendenzen zusammenfließen: alle unerklärlichen Leistungen des Lebens auf neuropathologische Ursachen zurückzuführen; und: jedes neurotische Symptom irgendwie dem Einfluß verdrängter, nicht vom Bewußtsein kontrollirter sexueller Kräfte zuzuschreiben. Auf solchem Wege müßten wir schließ-

lich zu dem Axiom gelangen, daß in all unseren affektiven Lebensäußerungen — und das heißt schließlich: in all unseren affektiv bedingten Handlungen Umformungen psycho-sexueller Energieen zu erblicken seien: in dem Sinn etwa, wie alles äußere Geschehen im Siegfried, nicht am wenigsten der Hieb, der Wotans Speer in Stücke schlägt, auf dem Wege des Helden zu Brünhilde liegt und psychologisch einzig verursacht erscheint durch seine unbezwingbare Sehnsucht nach dem Fürchten; oder, wie in der dämonischen Kraft des Vernichtungstriebes, den Alberich in unersättlicher Machtgier hegt, jenes ebenso starke Verlangen, das wir in der ersten Rheingoldszene kennen gelernt haben, umgebildet ist; oder umgekehrt — es bedarf wohl eines weiteren Entschlusses, damit wir uns in diesem Zusammenhang an die Tristandichtung erinnern — wie Isoldens im Augenblick der Todesbereitschaft übermächtig erwachende Liebe durch die Rückverwandlung ihres Hasses erklärt werden muß, der nie etwas anderes war als Liebe: hier ist es der Liebestrank, dort der Liebesfluch, welcher den Vorgang der Umformung symbolisirt. Umformungen psycho-sexueller Energieen also. Will man bei dem angeregten Gedanken noch länger verweilen und seine Folgerungen aus der individuell-psychischen in die soziale Sphäre übertragen, so zeichnet sich in seinen Grundzügen das Bild einer

Lebensauffassung, die wir wiederum naiv-vollkommen in den Versen ausgeprägt finden: „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht; der hat den Schaden angericht'.“ Hans Sachs spricht also, und es ist, nach dem tollen Treiben der Johannisnacht, seiner Weisheit letzter Schluß. Und damit will ich endlich sagen, daß die heutige Sexualphilosophie, deren sittliche Voraussetzungen zu erörtern ich geflissentlich versäume, deren Bedeutung für unsere Zeit aber nur träger Unverstand leugnen könnte, durch das Bekenntnis vorweggenommen ist, das Wagner in seinem Werk künstlerisch niedergelegt hat. In dem Maße als solche Einsicht seine Modernität erweist, verpflichtet sie uns, Wagners Kunst in den Bereich des besonderen, aktuellen Interesses zu ziehen, für welches eben Wagners Kunst uns vor allem empfänglich macht.

Nur wenige scheinen sich einer ähnlichen Verpflichtung bewußt zu werden. Wagnermüdigkeit ist ein Modeschlagwort geworden, überall meldet sich Übersättigung und Überdruß. Das Verlangen ist ja wohl gerechtfertigt, dreißig Jahre nach Wagners Tod Abstand zu gewinnen: Abstand, nicht um sich ihm zu verschließen, sondern um ihn neu zu erschließen. Ist es aber im grunde nicht unbewußt gerade dieses Verlangen, für welches der Wunsch, sich von Wagner abzukehren, nur einen allzu bequemen Ersatz bildet? Denn es ist eben nicht

Wagner, der unserer Zeit nicht mehr gemäß ist, nur unser Verhältnis zu Wagner, das zeitgemäßer Berichtigung bedarf. Man will sich nicht mehr von heroischen Gebärden und Attitüden blenden lassen, will den Glauben an die Gesten dieser Heldenmarionetten verloren haben, deren Geschicke durch Flüche und Verheißungen bestimmt, durch Wundertränke, Zauberwaffen und allerlei verdächtiges Märchengerät vollendet werden. Warum versuchen wir nicht, wie im Fall von Siegfrieds Verrat, mit unseren Augen, mit dem Blick unserer Zeit Menschen nach unserem Bilde zu sehen? Die darum doch nichts von ihrer Größe verlieren müßten: in denen der Gesunde seine eigenen Antriebe und Affekte, alle Möglichkeiten seines Lebens, in die überlebensgroßen Dimensionen des Sagengedichtes gesteigert, wiederfindet, und die doch nur dem krankhaft Entarteten, der das Spiegelbild seiner eigenen Exaltationen erkennt, verwerflich scheinen können. Es gilt ja weder, Gestalten des Dramas zu pathologischen Ungeheuern zu verzerren, noch etwa, sie durch trockenes Erklären auf das Niveau unserer Alltäglichkeit herabzuziehen, sie schlechthin zu unseresgleichen zu verkleinern, wohl aber, Zugang zu ihrer Menschlichkeit zu finden. „Unanständig" hat Thomas Mann den Psychologismus der Zeit genannt, und er hat vielleicht nicht nur von seinem angenommenen Standpunkt recht; aller Psycho-

logismus, in der Betrachtung der Kunst zumal, verdient in der Tat unanständig genannt zu werden, der sozusagen ohne Konzession geübt, aus Liebhaberei oder frivoler Neugier betrieben wird; ja ruchlos, in der Betrachtung der Kunst und des Lebens, wo psychopathischer Zerstörungsdrang sich seiner zweckbewußt als eines Mittels bedient, um Grundlagen zu untergraben, Ordnung und Zucht zu lockern, Bestehendes aufzulösen. Ich gedenke nicht, mich gegen solche Verdächtigung zu rüsten: denn ist es letzten Endes etwas anderes als Scheu vor Psychologismus, die gerade dem Modernen Wagner zu entfremden droht, den Überdrüssigen dazu treibt, zugleich mit der Wagnertradition Wagner zu verwerfen? Trachten wir also unsere Auffassung zu modernisiren, damit nicht Wagner uns veralte: uns zu veralten scheine, während mißverstandenes, mißverstehendes Wagnertum sich zwischen ihn und uns schiebt. Darum — nicht etwa: Nieder die Überlieferung! Nieder der Respekt! Bahn frei den Psychoanalytikern! Nur: widersetzen wir uns nicht, Wagner so zu verstehen, wie er sehr wohl verstanden werden kann, und wie wir ihn vielleicht ohne weiteres verstehen würden: wenn er ein Moderner wäre.

Immer liegt es ja an uns, wie wir uns innerlich zu einem Künstler verhalten wollen. Wir sind von vornherein anders eingestellt, je nachdem es Fra

Angelico, Holbein oder Goya ist, vor dessen Werk wir treten. Solche Einstellung dem dramatischen Kunstwerk gegenüber bewirkt die Bühne: durch die nicht nur der Dichter unmittelbar zum Naiv-geniessenden spricht, die zugleich auch unser Wahrnehmungsorgan ist, vermöge dessen wir, nach unserem Vermögen, seinen Willen erkennen und umsetzen, ähnlich wie wir mit Hilfe unserer Sinne die Eindrücke der Umwelt zu einem sinnvollen Ganzen ordnen. Im Reich der Bühne also, die in Einem Ort und Kriterium unserer Apperzeption ist, hat sich vor allem jene Modernisirung zu verwirklichen. Auch hier aber, wenn man von gelegentlichen Anregungen und vereinzelten Versuchen absieht, scheinen sich mit den Hütern der Tradition diejenigen, welche sie als überlebt empfinden, dennoch darin einig zu sein, daß ihre Erneuerung aus dem Geiste unserer Zeit keineswegs am Platze sei: Unbrauchbar-gewordenes wird immer wieder ausgebessert, nicht durch Neues ersetzt. Wo sind die führenden Männer der Bühnenreformation, die Künstler der modernen Inszenirung, um Bayreuther Überlieferung unbekümmerte, doch aus ihrem Geist belehrte, deren mißglückte Versuche erst erweisen könnten, daß, vom Standpunkt des Theaters, Wagners Werk heutigen Forderungen nicht mehr standhalte: nur mehr als Denkmal seiner Zeit bestehen könne, ein Stück vergangener Theaterkultur, gewisser-

maßen fürs Museum reifgeworden? Man gebraucht Schlagworte wie „Makartismus“, „Ausstattungstheater“ und begnügt sich im übrigen wohl, den erfinderischen Mechanisator zu bewundern, der aus Prospekten, Kulissen, Versenkungen, Schleiern, Dämpfen und Lichteffekten eine Welt hat erstehen lassen, an deren unbedingte künstlerische Wahrheit heute noch Rückständig-unaufgeklärte glauben wollen. Nein, es kommt eben nicht vor allen Dingen auf den gemalten Regenbogen an, nicht auf die Lichtbilder der vorüberreitenden Walküren und auf das bischen Feuerwerk und nicht auf die furchtbare Detonation, mit der die Flammen von Siegfrieds Scheiterhaufen eher in ein Pulvermagazin als in die Götterburg zu schlagen scheinen; nicht mehr, als auf Alberichs eng an den Körper gedrückte Arme mit den unentwegt geballten Fäusten, oder auf Mimes krummbeiniges Getrippel, oder darauf, daß Fafner und Fasolt bei jedem Schritt ein Stück Dekoration mitzureißen drohen, oder darauf endlich, daß Loge keinen Augenblick versäume, durch flackeriges Tänzeln die Götter und uns nervös zu machen. Gewiß kommt es auch auf all das irgendwie an; nur nicht eben darauf, daß gerade all das uns vor allem anderen wichtig erscheine. Es galt, alles Märchenhafte zu „psychologisiren“: doch nicht um die Bühne in eine psychiatrische Versuchsstätte zu verwandeln; und es gilt

zunächst nun ebenso, wiederum nicht zu einem künstlerisch negativen Zweck, alles Kulissenmäßige zu „naturalisiren“, aus unserem künstlerischen Bedürfnis, in dem sich der Geist unserer Zeit — und das sich im Geist des modernen Theaters spiegelt. Denn hierauf endlich kommt es an: zu erkennen, daß es sich bei Wagner allemal um Symbolisiren handelt und nicht gerade um das Symbol — so, wie es der Sagendichter bewußt-naiv dargestellt, der Theatraliker einer vergangenen Epoche auf seine Art bewußt verwirklicht hat. Auf das unbewußt Gewollte kommt es an; und Sache unseres Theaters ist es, die Symbole zu verstehen, sie aufzulösen, um sie auf unsere Art umzusetzen.

In Wahrheit, wie steht es mit „unserer Art“? In Schillers Wilhelm Tell finden sich drei Zeilen, denen der Literarhistoriker füglich die Qualifikation zur Unsterblichkeit absprechen möge, da sie nichts weiter sind als nur eine Regiebemerkung; wir lesen also, am Ende des zweiten Aufzuges: „Indem sie zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein; die leere Szene bleibt noch einige Zeit lang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen.“ Mit anderen Worten: Prospekt und Soffiten sollen rötlich angeleuchtet werden; in einem ordinären Bühneneffekt also soll die theatralisch größte Szene kulminiren, die unser

größter Dramatiker je geschaffen hat — eine höchst deprimirende Erkenntnis fürwahr! Warum mußte, in seinem reifsten Werk, Schiller sich in den Augen aller Literarisch-ernsten so schmachvoll kompromittiren? Es war ja keineswegs vonnöten: der Akt könnte mit Stauffachers bekannten Versen schließen, der Vorhang würde sich senken, niemand würde etwas vermissen und alles wäre in schönster Ordnung. Und obendrein: das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Schweizer Eisgebirgen hat Schiller, wie man weiß, nie gesehen: wozu in aller Welt will er es nun auf die Szene bringen? Nun, ich meine, daß hier in einem Satz die Aufgaben der modernen Bühnenkunst summarisch vorweggenommen sind. Dreierlei jedenfalls: daß das Bühnenbild nicht, wie man gemeinhin annimmt, nur Rahmen sein soll, Ausstattung — ein notwendiges Übel wie im Faust, oder, ohne Notwendigkeit, wie bei Meyerbeer, ein Übel an sich — vielmehr Bestandteil, ästhetisch mitwirkender Faktor des Dramas; und weiter, daß zum Zweck solcher Mitwirkung das Bild befugt ist, nicht immer nur „Bild“ zu sein, sondern sich zum lebendigen Vorgang zu wandeln, und wiederum solcher Vorgang befugt, dramatisches Geschehen nicht nur zu begleiten, sondern abzulösen und zu ersetzen, oder: selbst dramatisches Geschehen zu sein; endlich aber, und dies ist vor allem hervorzuheben: solch ein lebendiger Bühnen-

vorgang — zumeist wohl die Darstellung eines elementaren Lichtgeschehens — kann die Kraft besitzen, das Letzte und Höchste des Dramas zu symbolisiren: wenn durch die Mittel der dramatischen Wortkunst das Drama an den Punkt geführt worden ist, an welchem nur mehr Letztes und Höchstes auszudrücken ist. So großes Vertrauen also hat Schiller zu seinem Sonnenaufgang. Und wir wissen alle, daß es keinesfalls unkünstlerische Sehnsucht nach einer Kulissenwirkung oder gar dichterisches Unvermögen war, wenn er seinen zweiten Akt nicht lieber durch einen symbolischen Hymnus „an die aufgehende Sonne über den Eisgebirgen" gekrönt hat. Der Sinn, den jene kurze Regiebemerkung uns enthüllt, läßt aber den Streit aller, die dergleichen in unseren Tagen entdecken — und anderer, die es verwerfen zu müssen glauben, als nicht eben zeitgemäß erscheinen.

Ich habe mich hier an Wilhelm Tell erinnert, weil aus dem einen Beispiel in der Tat das Problem der modernen Wagner-Inszenirung zu verstehen ist. Es war Wagner eben nicht um theatralisches Beiwerk, um Dekorations- und Beleuchtungskünste zu tun, und seine Kunst stellt an jeden, der sie erkennen will, gerade all diese Forderungen, welche die „Modernen" ganz für sich in Anspruch nehmen wollen. Wir besitzen kaum ein Werk, in welchem so vielfältig wie in den Nibelungen außermenschlich-ele-

mentares Geschehen in das psychologische Drama verwoben ist, und wiederum geschah es gewiß nicht nur aus theaterpraktischen Erwägungen, sondern vor allem aus der tieferen Einsicht in die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Bühne, daß alles Wirken der Natur für unsere Wahrnehmung durch Lichtereignisse symbolisirt erscheint — nicht allein in den Nibelungen, sondern in allen Werken, vom Holländer angefangen: in dem allgemeineren Sinne, in welchem etwa auch der Schneefall oder das Rosenwunder bei Maeterlinck, vom malerischen und vom dichterischen Standpunkt, als Lichtoffenbarungen zu gelten haben: das Herabfallen der Blumen oder der Wettervorgang an sich sind dabei ebenso bedeutungslos wie der Aggregatszustand der Nebelsäule, in welche Alberich sich verwandelt. Lichtkunst also, wenn wir nach einem Namen suchen, ist es, deren Hilfsmittel und deren ästhetische Begriffe wir aufzuwenden haben: Lichterscheinungen sind es vor allem, die in Wagners Bühnenwelt menschliches Geschehen symbolisch begleiten oder ablösen, und in Lichtwirkungen muß vorzüglich jene symbolistische Funktion des Szenischen beruhen, die dem Wort „Ausstattung" die Daseinsberechtigung — oder zum mindesten den fatalen Beigeschmack des Unwürdigen, ja Verächtlichen genommen hat.

Mehr als der Dichter sucht der Musiker, im Auftrag des Dichters sozusagen, mit den ihm eigenen die Ausdrucksmittel der Bühne zu verbinden, indem er auf seine zwingendere Art darstellt, was das szenische Bild uns unmittelbar erleben läßt: so geschieht es, daß erst durch die Wirkung des Orchesters jene symbolistische Aufgabe der Bühne vollkommen gelöst zu werden scheint. Das Orchester soll mit einem prachtvollen Schwung einfallen, fordert Schiller, der stets musikalisch-symbolistischer Ahnungen voll war. Gerade in unseren Tagen hat man gelegentlich der Tatsache gedacht, daß Apollo in Einem Gott des Lichtes und der Musik war; und wieder sind es, wie in Hellerau, Versuche der neuesten Zeit, welche, im Dienste des Theaters, gewissermaßen das Problem der apollinischen Gottheit künstlerisch umsetzen sollen: mit dem Ziel, die Wirkungen des Lichtes und der Musik in solchem Grade zu einer Einheit zu verschmelzen, daß beide von e i n e m Willen befehligt scheinen, von demjenigen, welchen die Musik uns erkennen lehrt. Müssen wir in Wagners Musik erst nach einem Willen forschen, der alles Lichtgeschehen zu befehligen strebt? Ich denke an ganz populäre Dinge wie „Feuerzauber", „Waldweben", „Walkürenritt" (der ja auch, ohne unkünstlerischen Rationalismus, als Lichtereignis zu verwirklichen ist); solche Stücke enthalten wohl nicht das musikalisch Tiefste, sicher

aber das Eindringlichste, unmittelbarer Wirkung Sicherste, aus dem gleichen Grunde, aus dem sie die populärsten werden konnten: weil sie allemal der Symbolisirung allgemeinster, wenn man will: volkstümlichster Naturphänomene dienen. Und weiter, handelt es sich hier nicht geradezu um die m u s i - k a l i s c h e Symbolisirung solcher elementaren Lichtphänomene — ich meine: darum, daß eigentlich erst die Musik uns erleben läßt, was wir szenisch dargestellt sehen? Jedenfalls also: um das Zusammenwirken von Licht und Musik; und das, so oft es sich um Naturvorgänge handelt. Im Rheingold, insofern dies Werk die naturphänomenologische Exposition der Tetralogie bildet und zugleich wie kein anderes den Natursymbolismus seines Schöpfers exponirt, im Rheingold gibt es darum vor allen Dingen Lichtgeschehen: für den Szeniker und für den Musiker. Für den Szeniker und a l s o auch für den Musiker — das Verhältnis vermag sich auch umzukehren: für den Musiker und also für den Szeniker. Im Parsifal hat es sich umgekehrt: denn hier ist es in der Tat nicht der Dichter, sondern allein der Musiker, der, im Auftrage des Dichters, alles szenische Geschehen befehligt. Vom Gesetz der Natur losgelöst, nicht durch das Wirken ihrer Kräfte hervorgerufen, dem nur sichtbar, dem es sich offenbart, scheint hier das Leuchten des Grales, ohne Geheiß des Dichters, nur durch musikalische Notwendigkeit

ausgelöst zu werden: dem nur sichtbar, dem es sich durch die Musik offenbart, indem die Musik ihn für solche Vision empfänglich macht. Hier, im Werk der bewußtesten Kunst und der sichersten Meisterschaft, ist das Licht ein letztes Ausdrucksmittel des Musikers geworden, der durch das Theater Höchstes und Äußerstes zu symbolisiren strebt. Von hier aus begreift sich, daß „Musikalische Lichtkunst" vielleicht ein Schlagwort der nächsten Zukunft werden soll.

Und von hier aus, behaupte ich, müßte die Arbeit der Erneuerung begonnen werden. Dies freilich kann nicht Gegenstand der Beschreibung sein, bevor es eine Angelegenheit der Tat geworden ist. Es ist aber für uns eine Pflicht kulturgeschichtlicher Gewissenhaftigkeit, nun unsere modernen Möglichkeiten, im technischen und im ästhetischen Sinne, im Werke Wagners zugleich zu erproben und zu erfüllen. Dabei ist der Einwand nicht viel wert, daß Wagners Art etwa nicht mit der absichtlichen Enthaltsamkeit der „modernen Stilbühne" in Einklang zu bringen sei. Es ist wahr, sein Bedürfnis nach Üppigkeit und dekorativem Reichtum, gleichviel ob es an Rubens oder nur an Makart gemahnt, könnte kaum in jener allzu sparsamen Welt befriedigt werden, in welcher sich, jeder auf seine Art, Hebbel oder Gluck am Platz fühlen mögen. Aber hat man ein Recht, eben nur dies „modernen Bühnenstil" zu

nennen? Ist Lohengrin „unmodern“, nur weil ein Ibsen-Regisseur vielleicht nichts damit anzufangen wüßte? Modern — meine ich — ist ja gerade, daß es nicht einen modernen Bühnenstil gibt; daß man vielmehr die Nötigung erkennt, durch die Szene den besonderen Stil, der in jedem Werk ausgeprägt ist, nachzubilden. Wenn sich der Vorhang von der Reinhardtschen Bühne hebt, wissen wir sogleich, welcher Art der Dichter ist, dessen Werk hier erlebt werden soll; es sind nur die Allernaivsten, die glauben, die „Errungenschaften der Neuzeit“ müßten in gleicher Weise den fünf Frankfurtern und den Nibelungen zugute kommen. Den Nibelungen aber ihren Stil zu geben — ihren modernen Stil: dies zum Beispiel könnte Aufgabe des modernen Theaters sein.

Eine Pflicht kulturgeschichtlicher Gewissenhaftigkeit: denn das moderne Theater mit all seinen Möglichkeiten — nicht zuletzt der Möglichkeit, daß Wagner darin in modernem Gewande und dennoch ganz in eigener Gestalt erscheinen könne — das moderne Theater ist in Wahrheit eine Schöpfung Wagners. Daß in unseren Tagen das Spiel sich selbst so überaus ernst nimmt; und daß alle anderen es so ernst nehmen; daß jeder etwas dazu beitragen, irgendwie dazugehören, damit zu tun haben will; das Bedürfnis aller Bürger, ins Theater oder zum Theater zu gehen; und das Bedürfnis des Theaters,

alles an sich zu reißen, in sich aufzunehmen, alles hervorzubringen — mit einem Wort: die Allseitigkeit der Wünsche, die es hegt und erfüllt; und weiter: Maifestspiele, Frühjahrsfestspiele, Operettenfestspiele, Hellerauer Schulfeste, Wiener Musikwoche, Münchner Sommersaison: all dergleichen wäre ohne Wagner nicht zu denken. Sei es auch, daß Richard Strauß, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt unter uns wären, sicher gäbe es nicht die Dreiheit Strauß — Hofmannsthal — Reinhardt, die, gleichviel auf wielange Zeit, den Begriff „Modernes Theater“ und den anderen „Moderne Kunst“ — nicht erschöpft, doch vollkommen repräsentirt. Die wirtschaftlich-soziale Energie des heutigen Theaters, seine künstlerische Macht und endlich jene auf Größtes und Allgemeinstes gerichtete festlich-repräsentative Tendenz, in welcher sich eine Tendenz der Zeit repräsentirt, sich ihrerseits durch das Theater zu repräsentiren: dies sind letzten Endes Erfüllungen dessen, was Wagner gewollt — oder geahnt hat. Noch einmal — und immer wieder stehen wir, wie angesichts der Freudschen Angsttheorie, vor dieser Frage, die im grunde keine Antwort zuläßt: ob hier ein Großer, seine Zeit Überragender, indem er ihn wissend vorwegnahm, den Geist unserer Zeit in sich trug, oder ob wir es sind, die seinen Geist aufgenommen haben.

Den Standpunkt unserer Zeit zu präzisiren obliegt uns. Mehr vermögen wir nicht. Denn unserem Blick, der aus der Fülle sich darbietender Erscheinungen Bilder nach den Gesetzen unseres Geistes — doch eben nur *unseres* Geistes gestaltet, geben sich nicht, irgendwie hervorgehoben, jene Punkte zu erkennen, von denen vielleicht, wie von einer geeigneten Uferstelle aus, über unsere Zeit hinweg eine Brücke in eine uns verschlossene Zukunft zu schlagen sein wird: aus Wagners Werk in eine Welt, deren Einstellung nicht unsere Sache ist. Für seine Unsterblichkeit, ja selbst für seine Größe ist freilich wenig bewiesen, wenn seine Modernität dargetan ist. Folgen wir aber der Erkenntnis, wie wir uns zu ihm zu verhalten haben, so mag nun sein Werk dafür sorgen, daß seine Größe uns nicht vergehe. Und offenbart er sich in Wahrheit als ein Großer unserer Zeit, so ist Wagner *uns* den Beweis seiner Unsterblichkeit nicht schuldig geblieben.

Und Siegfrieds Verrat? Ich erkenne nun selbst, der Eifer des Anwaltes hat mich weiter geführt, als mein Gegenstand zu rechtfertigen scheint. Genug also. Was Wagner uns sein könnte, hat mich beschäftigt; was er uns ist, haben wir, im Jahre neunzehnhundertdreizehn, mehr als einmal zu hören bekommen. Ich für meinen Teil verzichte darauf, noch etwas zu seinem Lobe hinzuzufügen — auf die Gefahr hin, nicht eigentlich als Wagnerianer zu er-

scheinen. Man muß ja, um sich heute ausdrücklich als Wagnerianer zu bekennen, zum mindesten wohl aus dem Lande Bernhard Shaws stammen. Immerhin, es gibt wieder Antiwagnerianer — wieder: denn die heutigen haben nichts mit jenen gemein, die wir alle aus Erzählungen kennen; das waren Aufrechte, die sich nicht beugen wollten, wo sie nichts begreifen konnten, außerstande, sich dem Zauber hinzugeben, von dem sie nicht ergriffen wurden. Die heutigen, ganz im Gegenteil, sind Unterworfene, die sich erheben wollen, sind aus dem Rausch Erwachte, Ernüchterte, Wissend-gewordene. Ihr Wissen? Es gibt ja nichts, das nicht verneint, nichts, das nicht behauptet — und irgendwie bewiesen werden könnte. Aber die Abgeschmacktheit des Versuches, mit biographischen Argumenten ein halbes Jahrhundert Geschichte widerlegen zu wollen, ist ohne Beispiel. Auch ehe der Wortführer der Entzauberten seine Bekenntnisschrift herausgegeben hatte, wußte man, daß es in Wagners Persönlichkeit allerlei Befremdendes, Unharmonisches, Unerfreuliches gebe; immerhin konnte Wißbegierigen das Merkwürdige gezeigt werden, wie im Lebensbild dieses Großen der Künstler durch die Gebärde des Theatralikers, die Geste des Demagogen häufig entstellt, ja, zuweilen von Äußerungen wahrhaft „unkünstlerischer" Antriebe gänzlich überlagert erscheint. Dies mußte nicht — es durfte gezeigt werden. Den Künstler

aber, um ihn leugnen zu können, aus dem Bilde geradewegs hinauszueskamotiren, ist frevelhafter Aberwitz. Nun, der Beweis, daß Wagner „kein Künstler“ gewesen sei, ist um fünfzig Jahre zu spät gekommen. Dem Zeitalter, dessen Beginn das Erlöschen des Bayreuther Familienmonopoles bezeichnet, ist Wagners Person nur mehr Symbol — Symbol seines Werkes und seiner Wirkung. Unter heutigen Menschen werden darum die Wagnerbekämpfer vergeblich nach Gegnern Umschau halten; jener Begnadete allenfalls wird sich ihren Kriegsruf zu Herzen nehmen, dem es einfiel, Siegfried Wagner mit den Worten zu begrüßen: „Ich bin ein glühender Verehrer Ihres seligen Papas.“

Zur Parsifalfrage.


oll man wirklich „Parsifal“ in unseren Theatern aufführen?“ Noch immer ist jeder bereit, mit der Frage aufzuwarten, und jeder weiß eine Antwort. „Man soll,“ erklären die einen, und die anderen, nicht minder kurz und bündig: „Man soll nicht“.

Man sollte, meine ich, da die Schutzfrist, niemand wird es mehr ändern, abgelaufen ist, lieber fragen: w i e soll man „Parsifal“ in unseren Theatern aufführen? Die Aufgabe zu lösen ist nun Sache unserer Zeit — so zu lösen, daß beide Parteien zufrieden sind: also auch die Gegner von Bayreuth, denen es nicht nur darum zu tun ist, daß „Parsifal“ auch a n d e r s w o , sondern vor allen Dingen darum daß er a n d e r s als in Bayreuth aufgeführt werde. Der Kern der Streitfrage ist ja im grunde nicht, ob der persönliche Wille Wagners maßgebender sei als die Forderungen der Zeit, welche mit der Person Wagners keine Fühlung mehr hat; wichtiger ist die künstlerische Meinungsverschiedenheit, die das Schicksal des W e r k e s betrifft. Im Ernst:

hier sollte es keine Meinungsverschiedenheit geben. Jedermann weiß, daß das „Genie“ (wir meinen etwas Bestimmtes, wenn wir das Wort gebrauchen) „unsterblich“ ist, daß es „über der Zeit steht“: was heißt dies anderes, als daß sein Werk nie Vergangenheit wird, allen Zeiten zeitlos erscheint wie das Heute, unmittelbare Gegenwart bedeuten soll wie alles Zeitlose, daß wir (und wie wir alle, die nach uns kommen), indem wir es erleben, nicht als Menschen der uns fremden vergangenen Zeit fühlen müssen, sondern, ohne historische Einstellung, ganz uns selbst und unser Fühlen darin finden — uns selbst, das heißt wiederum: nicht die Zeit, der gerade wir angehören, sondern das Allgemein-menschliche, das alle Zeiten überlebt, weil es in allen Zeiten lebt: es zu erfassen und künstlerisch zu gestalten, ist nur den Größten aller Zeiten gegeben, die nicht Menschen ihrer Zeit sind. Sollen wir in solchem Sinne „Parsifal“ zu den Werken rechnen, an deren Unvergänglichkeit wir glauben (nur wenn wir dies tun, ist die Parsifalfrage ein Problem allgemeiner Bedeutsamkeit), so ist zu bedenken: die Darstellung des Musikdramas, die Verwirklichung des Weihfestspieles durch die Bühne, ist eine Funktion der Zeit, muß sich wie alles, was ihrem Wechsel untertan ist, mit ihr erneuen, wenn es nicht veralten soll; denn es altert, was sich gleich bleibt: gerade indem es sich gleich geblieben ist, scheint es verändert, es wirkt

anders, wenn die Menschen, auf die es wirkt, andere geworden sind. Das will sagen: die Form, in welcher das dramatische Kunstwerk sich offenbart, muß immer ganz der Gegenwart entstammen; soll uns das Werk als zeitlos, unsterblich gelten: nur so vermag es dem Wandel der Zeit standzuhalten, immer zu bleiben, was es ist.

Die Frage, um die es sich hier handelt, wird oft so gestellt: Würde Wagner, wenn er heute lebte, für „Parsifal" die Forderung des Bayreuther Monopoles aufrechthalten? Vernünftiger wäre zu erwägen: Hat sich die Zeit so geändert, daß Wagners Wunsch, sein Bühnenweihfestspiel solle nur in Bayreuth verwirklicht werden, nun hinfällig geworden ist? Ich glaube, die Frage, vor der wir heute stehen, könnte noch anders lauten: Ist es wahr, daß Wagner „Parsifal" für alle Zeiten nur dem Bayreuther Festspielhause anvertrauen wollte? Und ich wage zu behaupten, daß er dies nicht gewollt hat, nicht gewollt haben kann. Wie auch immer, auf grund mündlicher und schriftlicher Überlieferung, seine Willensmeinung sich darstellen möge: da er nicht den Zeitgenossen, sondern den Menschen aller Zeiten ein unvergängliches, vollkommenes Werk schaffen wollte, kann er nicht gewollt haben, daß dies Werk für immer an die allzu vergängliche Form gebunden sei, in der es zum erstenmale erstanden, und an die Stätte, die er aus Grün-

den wählte, welche nicht aus dem Werk stammen. Die Bayreuther Festspiele, welche er selbst ins Leben gerufen hat, und seien sie noch so vollkommen gewesen, waren Menschenwerk, vergänglich und unvollkommen wie alles Menschliche, die lebendige Tradition, die Bayreuth von ihm empfangen, konnte den, der sie geweiht, überleben, aber sie muß wie alle Tradition, welche von Menschen gehütet wird, alt werden, zur leblosen Maske erstarren, sie ist sterblich und wird ihrerseits vom Werk, wenn es unsterblich ist, überlebt werden.

Hier handelt es sich nicht um „Parsifal" allein, sondern um das gesamte Lebenswerk Richard Wagners, von dem „Parsifal" ein Teil ist. Sollen in Zukunft „Lohengrin", „Tristan", „Meistersinger" und die „Nibelungen", indem sie mit der Zeit gehen, fortfahren der Gegenwart zu gehören, und nur „Parsifal" ehrwürdig werden, ein Stück Vergangenheit, das einsam in die Zukunft reicht, welche mit ihm keine Fühlung hat? Oder soll von Bayreuth aus ein entwicklunghemmender Einfluß auch auf alle anderen Werke Wagners ausgehen? In Bayreuth selbst scheint man anderer Ansicht zu sein: man hat erkannt, daß die Schöpfungen des „Meisters" sich immer wieder verjüngen müssen. Wenn aber wiederum in solcher Art Bayreuth seine eigentliche Bestimmung aufgibt, aufhört das Gefäß zu sein, das die persönliche Tradition aufbewahrt,

gläubig und ohne Wahl, wenn es selbst dem Ruf der Zeit „Los von Bayreuth“ folgt, was *ist* dann Bayreuth? Etwa nichts weiter als *ein* Wagnertheater? Heute ist es noch der Sohn, der das Erbe hütet; wer aber wird in hundert Jahren der Verantwortung gewachsen sein, ein Besitztum der Nation zu verwalten? Was also ist Bayreuth: doch nicht die Stadt, der das Bühnenweihfestspiel ein Schlagwort geworden ist, der Name einer einträglichen Industrie; und doch nicht das Theatergebäude, das im Laufe der Jahrzehnte verfallen, unbrauchbar werden muß; und doch nicht, da es nicht die Mitwirkenden des ersten Parsifaljahres sein können, die Künstler, welche im Juli oder August in Bayreuth, während der übrigen Monate in Wien, Berlin, München zu hören sind; und doch auch nicht Dekorationen, Kostüme oder sonst etwas, was entweder untauglich geworden ist oder auf jede andere Bühne verpflanzt werden kann? Was also ist Bayreuth, das aller Welt am Herzen liegt? Bayreuth, um es zu sagen, ist ein Symbol, ein Begriff — ein Begriff, der mit dem Ort, an welchen er durch eine Reihe menschlicher Zufälle gekettet ist, schlechterdings nichts zu schaffen hat. Wo das Weihfestspiel so verwirklicht wird, wie es sein Schöpfer, dessen Willen wir aus dem Werk erkennen, gedacht hat, da wird „Parsifal“ und da wird Bayreuth sein: das, was wir meinen, wenn wir „Bayreuth“ sagen, und was

Wagner meinte, als er Bayreuth schuf. Es ist Lüge, daß gerade nur Bayreuth, vermöge seiner besonderen, einzigartigen Eignung, „Parsifal" haben soll. „Dem Heiltum baute er das Heiligtum." „Parsifal" mußte ein Bayreuth haben — nur eines? Ich glaube, wenn die Welt dem Meister entgegengekommen wäre, wie sie sich heute zu seinem Werke drängt, ein Bayreuth wäre ihm zu wenig gewesen, wie es heute der Welt zu wenig ist. Oder fürchtet man letzten Endes (und war dies der eigentliche Gegenstand des Streites), daß die Allgemeinheit kein Bedürfnis habe, „Parsifal" zu besitzen; daß die Kraft des Werkes verausgabt sei, wenn sich alljährlich Zehntausend ihrer Wirkung erfreuen?

Es wird nun, wenn kein Gesetz mehr es verbietet, vielleicht möglich sein, daß sich unter Führung eines beliebigen Handwerkers fünfundzwanzig Mitglieder einer „Stadtkapelle" abmühen, die vorgeschriebenen Noten herunterzuspielen; man wird aufgefordert werden, ein paar schlecht bemalte Leinwandfetzen für „Klingsors Zauberschloß" oder für den „Saal der Gralsburg" zu halten; eine Schar abenteuerlich kostümirter Männer wird hier im „langsamen Schritt" feierlich einziehen, ein Dutzend ramponirte Opernchoristinnen in gestutzten Ballettröckchen werden sich als „Blumenmädchen" produziren; und irgend welche Provinzmimen werden auf der Bühne stehen, mit dem vollen Einsatz ihrer

mißlautenden, heiser geschrieenen Stimme und ihres jämmerlich unglaubhaften Gebärdenspieles, und werden fordern, daß man ihren „Amfortas", ihren „Gurnemanz" ernst nehme. Aber wird dies „Parsifal" sein? Wird das Weihfestspiel entweiht werden, wenn die Leute, welche ihr Eintrittsgeld gezahlt haben, wirklich meinen werden, nun hätten sie es erlebt? Ist es „Parsifal", wenn ein Stümper Freunden am Klavier Bruchstücke zum Besten gibt, und wird das Heiltum entheiligt, wenn ein Engländer im Speisewagen das Textbuch liest?

Immerhin, es war, wie man weiß, Wagners ausdrücklicher Wille, „Parsifal" vor dem Schicksal zu bewahren, dem gemeinhin alle Bühnenwerke verfallen. Nun, auch Beethoven, ob es je manifest geworden oder nicht, hat ausdrücklich gewollt, daß seinem „Fidelio" solches Schicksal erspart bleibe; alle — und sicher alle Größten wollen ausdrücklich, daß ihre Werke vollkommen verwirklicht, und wollen ausdrücklich nicht, daß sie verstümmelt, unwürdigen Hörern preisgegeben werden. Aber wir d ü r f e n — ja wir k ö n n e n vernünftigerweise nicht erwarten, daß die Welt solchen Willen beachte. Das Erhabenste der Kunst, das allen Zeiten Unvergängliche kann seinem Lose nicht entgehen, von Stümpern entstellt, von Dummen mißverstanden und von Unempfänglichen mißbraucht zu werden; denn die Kunst gehört der Menschheit, und

der größere Teil der Menschheit sind Dumme, Unempfängliche und Stümper. Aber dies hat mit „Parsifal" nichts zu tun. Oder wollte jemand, um die einzige Ausnahme zu begründen, geradezu behaupten, die Gefahr — das heißt in Wahrheit: die Disposition zur Profanirung sei hier in besonderer, einzigartiger Weise gegeben; also einräumen, daß das Werk an Erhabenheit einbüße, wenn seine Darstellung es an Weihe fehlen lasse, daß also im grunde die Erhabenheit des Werkes gewissermaßen nur Erhabenheit der Aufführung sei? Mit anderen Worten: daß nicht die Heiligkeit, sondern der Heiligenschein des „Parsifal" geschützt werden solle, damit nicht seine Scheinheiligkeit sich verrate? Wer sich in solche Gefahren verirrt, lästert das Werk, um den Willen seines Schöpfers zu ehren.

Eines ist wahr: die Bedingungen „Parsifal" vollkommen wiederzugeben fanden sich bis jetzt nur in Bayreuth; aber solche Bedingungen zu schaffen, und dies ist nichts Unmögliches, wird nun eben Pflicht unserer Nationalbühnen sein: den Beweis zu erbringen, daß die Nation bereit ist, das Gut, dessen Besitz sie einfordert, würdig zu verwalten. Das Bühnenfestspiel von 1882 ist nicht mehr; die dazu berufen sind, mögen in Bayreuth gelernt haben; es sind nicht die Schlechtesten der Zeit, denen die Sorge anvertraut ist, daß „Parsifal" in

jener Vollendung ins Leben trete, deren unsere Zeit mächtig ist, und auf die allein unsere Zeit Anspruch hat. Und der Festspielhügel? Er ist, niemand verhehlt es sich, schon heute nicht mehr, was er war, ursprünglich sein sollte. Wer den Willen hat, daß ihm „Parsifal" ein „Weihfestspiel" werde, dem wird es sich auch ohne Festspielhügel erfüllen: ohne Eisenbahnfahrt am selben Vormittage (wer sichs so einrichten kann, trifft ja erst wenige Stunden vor Beginn der Vorstellung ein), ohne internationalen Fremdenbetrieb und ohne all das fatale Beiwerk, das eine rührige Mittelstadtbevölkerung in die Weihfestspielatmosphäre zu mengen pflegt; wem der Wille fehlt, dem konnte durch dreißig Jahre eine Parsifalaufführung in Bayreuth nichts anderes sein als nur ein Theaterereignis.

Ein letzter Widerspruch kann nicht gelöst werden; er betrifft nicht das Kunstwerk, denn er wird gerade deutlich angesichts der Frage: *Ist* „Parsifal" ein Kunstwerk? Die gläubigen Wagnerianer, welche für Bayreuth nicht mit ihrer Meinung, sondern mit ihrer Überzeugung eintreten, pflegen der Frage auszuweichen; ihnen ist „Parsifal" etwas anderes, etwas, das man nicht frei genießen, sondern in frommer Andacht empfangen soll. Der Parsifalgemeinde bleibe Bayreuth, was das päpstliche Rom der Christenheit war. In Glaubensdingen

kann es keinen Streit geben. Der Staat duldet alle Bekenntnisse; gibt es aber eine neue Lehre: kein Gesetz wird ihre Verbreitung fördern, gar die allgemeine Anerkennung ihrer „geweihten Stätte“ erzwingen. Die Welt hat in dreißig Jahren den Parsifalglauben nicht angenommen; sie will, daß ihr „Parsifal“ nichts anderes sei als „nur“ ein Kunstwerk. Kunst ist, wo Menschen sind, die sie pflegen; wem es nur um Kunst zu tun ist, der kann füglich nicht klagen, daß der künstlerischen Allgemeinheit ein unvergängliches Meisterwerk gewonnen wurde.

Ludwig der Entzauberte.



agner“ ist der Name eines jüngst erschienenen, viel besprochenen Buches: erst der Untertitel „oder die Entzauberten“ verrät seine einseitig-destruktive Tendenz, und wir erkennen die monomanische Einstellung seines Verfassers; denn „Wagner im Licht der Entzauberten“ ist nicht Wagner. Gott sei Dank nicht. Und es bestände durchaus keine Veranlassung, sich mit einer Arbeit zu beschäftigen, die keineswegs um irgendwelcher positiven Seiten willen zu interessiren vermag, selbst nicht als ernst zu nehmende Streitschrift zum Widerspruch reizen könnte: handelte es sich hier nicht um eine Erscheinung, angesichts deren der Friedlichste sich zur Gegenwehr — richtiger: zur Abwehr aufgefordert fühlen muß.

Emil Ludwig, in jungen Jahren passionirter Bayreuthianer, muß eines Tages erfahren, daß er auf Wagnerische Musik nur mehr negativ, in der Form dumpfen Widerwillens reagirt; für den Nervenarzt ein typischer Fall, ein Beispiel für das Gesetz der Bipolarität; übrigens eine Zeitkrankheit: an Gleich-

gestimmten fehlt es nicht. Aber glaubt nun jener Geschwächte, der von peinlichem Unbehagen ergriffen wird, wenn irgendwo jemand einen verminderten Septimenakkord anschlägt, der, wie ein Magenleidender leicht verdaulicher Nahrung, zu seiner Genesung einer harmlos-heiteren Kunstwelt bedarf, oder glaubt dieses Grüppchen Ausgeschlossener, die Wagner mit ihren Nerven mißbraucht, ihre Nerven an Wagner abgebraucht haben: glauben sie ernstlich, ihre Sache sei es nun, gegen die ihnen versagten Freuden Gesunder zu eifern und der Welt eine Lehre aufzudrängen, die zu bekennen nur ihr Übel sie nötigt, mit einem Wort: uns Wagner zu verekeln, weil er ihnen zum Ekel geworden? Dies also versucht Emil Ludwig: durchstöbert erst alle Winkel der Literatur, wühlt in den Briefen, in sämtlichen Aufzeichnungen, zerrt mit respektlosen Fingern alles Intimste, Geheimste hervor, das sich nur liebevollem Verständnis erschließen kann; jedes Wort, jeder Gedanke wird gedreht, gewendet, wo es Not tut, verstümmelt und entstellt, alles, was den Menschen verdächtigt, gegen den Künstler spricht, mit kalter Bosheit zusammengetragen. Endlich ist das Vexirbild fertig: „Wo ist der Künstler?“ Ein verwegenes Taschenspielerstückchen, das den Arglosen verblüfft; wir allerdings wissen: wer ganze Kunstwerke schuf, der war, es gehe zu wie es wolle, ein ganzer Künstler.

Der ruchlose Eskamoteur aber schließt: also war Wagner kein Künstler (für ihn stand freilich fest: denn Wagner war kein Künstler). Nun ist der Aesthetiker an der Reihe. Immer wieder, von allen Seiten, mit allen Mitteln wird es bewiesen: Wagners Kunsttheorie taugt nichts, ist nur Selbstanpreisung eines größenwahnsinnigen Gauklers. Was jedem Vernünftigen, der es nicht schon wußte, sogleich klar wird: daß der Kunstschriftsteller ganz im Banne des Künstlers stand, sozusagen sein willenloser Begleiter war — jener vermag es nicht zu erkennen. Und jetzt, nachdem er auf jede Weise den Theoretiker insultirt, den Menschen verleumdet hat, mit starrer Unempfänglichkeit gewappnet, gerüstet mit schillerndem Aberwitz, geht er daran — ganz im Ernst geht der Verblendete daran, Wagners gesamtes Schaffen kunstkritisch zu vernichten. Respektlosigkeit, Mangel an Takt und Abstand sind von je Kennzeichen eines gewissen Großstadtliteratentums; Emil Ludwigs Wagnerkritik ist die empörendste Manifestation triebhafter Skribentenfrechheit. Man liest einige Seiten und hält es nicht für möglich: wie wenn ein Hoffnungsvoller, der sich zum erstenmal auf die Bühne gewagt, am Morgen nach der Premiere erbarmungslos „umgebracht" wird. Daß, dreißig Jahre nach seinem Tode, Richard Wagners Lebenswerk öffentlich dieser skandalösen, lächerlich-unwürdigen Prozedur unterworfen wer-

den darf, ist ungeheuerlich; jeder von uns, sei ihm Wagner Lebensinhalt oder Nebensache, muß dies als nationale Schmach empfinden.

Von unwahren Behauptungen wimmelt es. Zitirt wird mit Vorliebe falsch: „Wer wagt mich so zu höhnen?“ statt: „Wer wagt mich zu höhnen?“ „War Morolt dir so wert, so wieder nimm das Schwert“ . . . statt „. . . nun wieder nimm das Schwert.“ „So blühe der Wälsungen Blut“ statt „So blühe denn Wälsungen Blut“. „Mir schwebt und schwankt und schwillt es umher“ statt „. . . schwirrt es umher“. Verse Brünhildes („Göttliche Ruhe rast mir in Wogen, keuschestes Licht lodert in Gluten“) werden Siegfried in den Mund gelegt, mit gleicher Unbedenklichkeit die Worte des Landgrafen „Ein furchtbares Verbrechen ward begangen . . .“ Elisabeth zugeschrieben; ja geradezu, daß sie diese Stelle banal singe, wird ihr vorgeworfen. Einmal ist von Senta die Rede, wie sie „in einer vorzüglichen Theaterszene Erik ihren Traum erzählt“; gemeint ist natürlich die Szene, in welcher Erik Senta seinen Traum erzählt. Von Stolzings Preislied heißt es, der Ritter singe es „dreimal dem Sachs, dann einmal der Eva vor, schließlich noch dreimal dem Volke.“ Daß er es auf der Festwiese nur einmal, in vergrößerter Form, singt, ist dem gründlichen Kenner entgangen. Und dreimal dem Sachs, einmal der Eva? Man sieht, Zählen ist

nicht Sache des kühnen Forschers. Mit Kleinigkeiten hat er sich nie abgegeben. Am schlimmsten steht es um seine Kenntnis der Nibelungendichtung. Ein Beispiel: wer ein einzigesmal den zweiten Akt der Götterdämmerung aufmerksam verfolgt hat, versteht den Konflikt: Brünhilde, von Siegfried verleugnet, ohne jedoch das Geheimnis zu kennen, das ihn ihr genommen, beschuldigt ihn öffentlich: „Er zwang mir Lust und Liebe ab"; Siegfried seinerseits, durch die Wirkung des Vergessenstrankes jener Erinnerung beraubt, zum Schwure gedrängt, leistet reinen Gewissens den Meineid: Tod soll ihn treffen, „klagte das Weib dort wahr". Und wiederum, daß er jetzt einen Meineid geschworen, beschwört Brünhilde. Emil Ludwig aber spricht zweimal von Brünhildes „Theatermeineid, hart an der Rampe"; so gänzlich mißversteht er den Vorgang einer Szene, die nach seinen eigenen Worten „die einzig wahrhaft dramatische Stelle großen Stiles" ist. („Hart an der Rampe" ist eine echt Ludwigsche Zutat; „Brünhilde tritt wütend in den Ring" (der Mannen), lautet Wagners Vorschrift). Weiter. Zu den erfreulichsten Augenblicken der Ringdichtung rechnet er diesen: wie Siegfried „das erneute Schwert schwingt; wie er Mimes Mordanschlag durch einen einzigen Hieb auf den Amboß in Stücke schlägt"; und hat dabei wieder übersehen, daß dieser erste gelungene Streich des erneuten Schwertes Mimes

Mordanschlag nicht — in Stücke schlägt, sondern zur Hälfte erfüllt; hat es offenbar nicht für notwendig gehalten, die Verse nachzulesen, in denen jener „Mordanschlag“ entwickelt wird, und natürlich nie als charakteristisch für diesen einzigartigen, mit unvergleichlicher Kunst vorbereiteten Aktschluß erkannt, wie hier in e i n e m Geschehen zugleich die Kraft des Helden und die Intrigue seines Feindes triumphirt. Weiter. In seiner „Analyse“ der Tetralogie gelangt er zur Erkenntnis, der Ring hätte „in den Mythos der Götter versponnen werden müssen. So aber tritt überhaupt keiner der Götter, Riesen oder Zwerge an einem der nächsten Abende“ (nach dem Rheingold) „wieder auf (außer Fricka und Alberich für je eine kurze Szene).“ Nur Wotan ausgenommen, wie eine spätere Korrektur besagt. Und Erda? Und Brünhilde, Erdas und Wotans Kind? Und die Walküren, die Rheintöchter? Und Fafner? Und Mime? Alles keine Götter, Riesen oder Zwerge? Übrigens: Alberich nur für „e i n e kurze Szene“? Ich kenne deren drei, knapp gerechnet. Jener will in der Tat nur von einer wissen, wie sich an anderer Stelle zeigt: als von dem Selbstgespräch Alberichs, am Eingang der Fafnerhöhle, die Rede ist. „Hier zittern im Orchester beängstigende rhythmische Folgen, und nach dem unhaltbaren verminderten Septimenakkord kommt jenes kaltschauernde Tremolo des ersten Vorlichtes. Alberich, halb aus der

Erde ragend: „Schläfst du, Hagen, mein Sohn?" . . ."
Ein kleines Versehen: aus dem zweiten Akt Siegfried sind wir in den zweiten Akt der Götterdämmerung geraten. Emil Ludwig nennt dies „Verschmelzen". Er verschmilzt. Oder er verallgemeinert: „In sämtlichen Werken ohne jede Ausnahme wird der Mann durch das Weib erlöst." Rienzi, Lohengrin, Siegfried, Wotan, Parsifal — alle durch das Weib erlöst? Der Gewissenlose dekretirt, wie es ihm beliebt, statuirt, was ihm eben einfällt. Mit Achtung spricht er allein von Tristan; er spricht, und Abgründe tun sich auf. Gibt es dort etwas, dem keiner sich zu entziehen vermag, so ist es die Szene der Liebenden im zweiten Akt: erst der überschwängliche Jubel des Wiedersehens, dann später, nach allmählicher Beruhigung, ein unermeßliches Gefühl von Frieden und Wunschlosigkeit, und nun, sanft beginnend, in unendlicher Steigerung anwachsend, jenes unbeschreibliche Schwellen und Drängen des melodischen Stromes, endlich aber im Augenblick der unerträglichsten Spannung — nicht dies übermächtig Verlangte, maßlos Befreiende, das wir, aus musikalisch-dramatischer Notwendigkeit, erst im Liebestod erleben dürfen, sondern: Kurvenal (dem der König und die Hofleute folgen) mit gezücktem Schwert hereinstürzend „Rette dich, Tristan". Ist es denkbar, daß all dies irgend einem entgehen könnte? , Einem ist es entgangen —

oder es ist ihm entfallen; er argumentirt, der besondere Zusammenhang gibt es ihm ein: „... Aus den nämlichen Gründen läuft das große Duett, das beinahe eine Stunde dauert, den umgekehrten Weg als alle anderen Liebesduette bei Wagner. Überall sonst wird eine Brunst emporgetrieben, bis „der Vorhang schnell fällt"; oder eine Hinderung tritt ein und reißt die Liebenden auseinander. In jedem Fall ist es ein großes Crescendo. Dieses hier ist ein großes Decrescendo." Also: ein Decrescendo; und: keine Hinderung. Wie es dem dreisten Schwätzer beliebt!

Wo man das Buch aufschlägt, überall wird, aus Irrtum oder Vorsatz, entstellt, verleumdet, gefälscht. Am besten gelungen ist die Vorrede. Hier findet der kluge Neurastheniker jenen einnehmend maßvollen Ton verständiger Selbsterkenntnis, durch den gewisse Geisteskranke den Unerfahrenen irrezuführen vermögen. Hier lesen wir, und ohne weiteres muß es jedem Vernünftigen einleuchten: „Umsomehr darf der musikalische Laie, zumal als Dramatiker und Psychologe, über einen Künstler sprechen, dessen Wirken, Lehre und Werke auf alle Gebiete der Kultur mit bewußtem Stolz übergreifen. Das Wagner-Problem ein musikalisches nennen, heißt dies Genie auf ein Viertel reduziren." Dies Genie? Man stutzt. Im Folgenden werden ja die dem musikalischen Laien zugänglichen drei Viertel so jäm-

merlich zerzaust, daß schließlich nicht mehr davon übrig bleibt als auf dem gehässig-tendenziös beigegebenen Renoirschen Bildnis — richtiger: Pamphlet zu sehen ist. Damit aber ist dem psychopathischen Zerstörungsdrang noch nicht Genüge geschehen; keine Stimme meldet sich, um nun wenigstens, vor dem letzten Viertel des Genies (ist es in der Tat nur ein Viertel?) Halt zu gebieten. Der Tor glaubt offenbar, durch das Bekenntnis seiner Unzuständigkeit Absolution für alles erlangt zu haben, was er sich dann später als Fachkritiker überreichlich zu schulden kommen läßt. Dieser lückenlose Ignorant, dem sich, welch exquisit unpassender Einfall, die Stimmung der Gralsentsagung in der Form eines „terzlosen Dreiklanges" symbolisirt (Preisfrage: was ist ein terzloser Dreiklang?), plappert unentwegt von Mozart (in dessen Werken er, wie einige Proben verraten, nicht besser Bescheid weiß als in den Nibelungen), beruft sich höchst wichtigtuerisch auf Fidelio, Figaro, Zauberflöte, Freischütz, nennt im Vorübergehen Bach „göttliche Mathematik", Beethoven „dämonische Metaphysik" und spricht mit Kennermiene über Berlioz, verminderte Septimenakkorde (so liebt er jedes Gebilde zu bezeichnen, das sich ihm nicht als Dur- oder Moll-Dreiklang zu erkennen gibt), über Halbtonschritte, Chromatik und andere Dinge, deren Namen er auswendig gelernt hat („Palästina"

für „Palestrina“ ist jedenfalls nur ein Druckfehler): mit all dem gedenkt er wohl der „bezauberten Bourgeoisie“ Eindruck zu machen; daß nicht etwas Annehmbares herauskommen kann, wenn ein Nichtmusiker den Musiker Wagner zu verkleinern sucht: muß das ausdrücklich festgestellt werden? Seinen Urteilen, welche meist in eine trübe Schicht philosophisch-journalistischen Wortnebels gehüllt sind (der Dramatiker und Psychologe!), ist schwer mit knapp sachlichen Einwänden zu begegnen; wo sie zu greifen sind, sind sie unfaßlich. Was dem Verirrten nicht gefällt, dem Verstockten nicht konvenirt, ist „belanglos“, „schwach“, „billig“, „musikalisch-unindividuell“, „nicht vollgiltig“, ja ganz einfach „musikalisch unbekannt“ (o über den Naiven, der unbekannt schilt, was seinem störrischen Sinn unerschlossen blieb!); oder wiederum „unsäglich trocken“, „langweilig“, „kraftlos gedehnt“ . . . Vermutlich Geschmacksache. Zur Frage der Kompetenz des beispiellos Vermessenen nur ein paar Beispiele, die augenfälligsten, nicht die stärksten: Ortruds Fluch ist „aus zwei Akkorden schlicht aufgebaut“: Unsinn. Das große Duett „Zu neuen Taten, kühner Helde“ (Wagner dichtete „teurer Helde“), wiederholt die Musik der feierlichen Begrüßung Siegfrieds und Brünhildes, „melodisch nur abgewandelt“, und Siegfrieds spätere Zeilen „Vergäß ich alles, was du mir gabst . . .“ erklingen „nach denselben Har-

monien“: Unsinn. „Man muß die Schritte zählen, die die Musik dem unsichtbaren Tristan vormacht, ehe er den Vorhang zurückzieht“: Unsinn. „Der Landgraf auf der Wartburg muß eine Höhe fast wie der Tenor . . . erreichen“: Unsinn. Unsinn über Unsinn. Bei der Aufzählung „zwei- und dreistimmiger Stücke“: „Endlich, am Schluß der Walküre: zwei Stimmen!“ Ganz im Ernst. Zwei Stimmen. Erster Akt Walküre: „. . . plötzlich das krystallene C-dur „Ein Schwert verhieß mir der Vater . . .“ —.“ Krystallen vielleicht; aber C-dur? Oder sollt hier nur das „Textbuch“ (das häufig herangezogen wird) den allzuvertrauenden Leser schlecht beraten, eine kleine Verwechslung verschuldet haben? Weiter, was ist „Mimes Lied“? Was sind die „leisen Pauken des Gralsmotives“, von denen „der Baß des toten Titurel erfaßt“ wird? Was kann gemeint sein, wenn von „vielen Hornrufen“ aus Lohengrin die Rede ist? Hier wage ich kaum, zum Ersatz etwa die Fanfaren der Königstrompeten vorzuschlagen: die haben vor Hornrufen den schätzbaren Vorzug, im Lohengrin öfters vorzukommen, aber sie würden sich nicht gerade eignen, den Satz zu beweisen: „Sehr faßliche akustische Nachahmungen glücken ihm (Wagner) am besten.“ Es zeigt sich übrigens: hie und da glaubt der Strenge auch loben zu müssen. Freilich, wo er mit Nachdruck lobt, hat er mißverstanden; etwa wenn er, scheinbar ehrlich entzückt, das

„bacchische Rasen" der Pariser Venusbergmusik preist, in der „Wagners glühendes Begehren . . . wie bei Rubens dahinströmt": doch nur um darzutun, was Wagner damals im Tannhäuser, also v o r der Lohengrinzeit, für ein gesunder Prachtkerl gewesen: vor der „Schwüle des Brautgemachs", die „von nun an, zuweilen abgewandelt, gesteigert oder gedämpft in allen Liebesmusiken (herrscht), die Wagner folgen läßt"; denn natürlich ahnt der „musikalische Laie" nicht — er kann es ja nicht wissen, daß die „Pariser Bearbeitung" in Wahrheit eben nicht nur eine Bearbeitung, vielmehr eine Neuschöpfung ist, die nur dem Tristankomponisten, viele Jahre n a c h dem Lohengrin, gelingen konnte. Er lobt, aber sein Lob ist, mehr noch als sein unerbittlicher Tadel, Schmähung und Anmaßung ohnegleichen. „Wie er (Wagner) denn auch bedeutend über das Dirigiren geschrieben hat", heißt es einmal. Wirklich: Emil Ludwig, Dramatiker und Psychologe, kann das beurteilen? An anderer Stelle: „Der überraschende (!) Wert seiner orchestralen Vorspiele und Zwischenspiele . . ." Oder wir lesen von „dem vollendet instrumentirten Meistersinger-Vorspiel". Ja, angesichts der Meistersinger („im Ganzen das u n w a g n e r i s c h s t e" unter allen Werken!) fand er die Worte: „Das Suggestive, Berauschende, Bezaubernde fehlt ganz. Was d a g e g e n m u s i k a l i s c h g e l u n g e n i s t . . ."

Die Meistersinger — und: einzelnes musikalisch gelungen!

Genug. Wenn es „Antiwagnerianer“ gibt, sie vor allem müßten gegen dieses erbärmliche Buch protestiren, müßten klagen, daß eine Aufgabe bübisch verpfuscht wurde. Aber sie sind es wohl zufrieden, daß von ihnen einer „den Mut gehabt hat“. Ein mutiges Werk also, einen großen Toten zu beschimpfen: der tapfere Wagnertöter mag es selbst dafür halten. Ich für meinen Teil bekenne: einen Lebenden zurechtzuweisen, der vom Wuchse Emil Ludwigs ist, sei es auch, daß dies wenig Wagemut erfordert, ein erfreuliches Geschäft ist es keineswegs; bestand die Notwendigkeit, den Entzauberer zu entlarven? Er hatte es ja gut gemeint, wollte nur, „einer von Tausenden“, Gleichgesinnten „die Stichworte reichen“. Er sagt es selbst. Aber er hat sein Werk der Öffentlichkeit übergeben, hat sich mit seiner traurigen Bekenntnisschrift in das allgemeine Leben der Zeit gedrängt; jeder liest das Buch oder ist in Gefahr es zu lesen. Was hier in Frage steht, geht Alle an. In Wahrheit, alle sollten dies Buch lesen; denn, ist hier die Weisheit der heutigen Antiwagnerianer gesammelt: so wissen wir nun, wie es heute mit der Sache der Antiwagnerianer steht.



DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI.

Band 10.

Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze. Hrsg. von Georg Richard Kruse. Mit je einer Porträt- und Facsimile-Beilage. In Leineneinband M. 2.—

Band 11, 12 u. 13.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Neue Wagneriana. Drei Bände.

Bd. 1. Die Werke. In Leineneinband M. 3.—

Bd. 2. Kreuz- und Querzüge. In Leineneinband M. 4.—

Bd. 3. Studien zur Wagnergeschichte. In Leineneinband M. 3.—

Band 14.

Theodor Uhlig, Musikalische Schriften. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Mit einer Porträtbeilage. In Leineneinband M. 3.50

Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG.

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI.

Band 15, 16 u. 17.

Karl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Neue vollständige Ausgabe mit Bachs eigenhändigen, bisher unveröffentlichten Ergänzungen und Zusätzen. Herausgegeben von Dr. Hugo Daffner. 3 Bde. in Leineneinbänden je M. 2.50

Band 18 u. 19.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Zur modernen Tonkunst.

Bd. 1. Zur modernen Tonkunst und zum modernen Konzertwesen. In Leineneinband M. 2.50

Bd. 2. Moderne Tonkünstler und Tondichter. In Leineneinband M. 2.50

Band 20.

Charles François Gounod, Gesammelte Briefe. Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von Ludwig Frankenstein. In Leineneinband M. 3.—

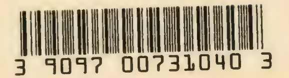
Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG.

Dieses Buch wurde in der Graphischen
Kunstanstalt Heinrich Schiele
in Regensburg gedruckt.






3 9097 00731040 3

